

# La fragmentariedad tragicómica y de terror: los microrrelatos de Andrés Neuman y Patricia Esteban Erlés

Ángeles Encinar  
*Saint Louis University, Madrid Campus*

## 1. Introducción

Señalaba Mario Benedetti en *Despistes y franquezas* que, como lector, siempre había disfrutado “con los entreveros literarios”, y calificaba a Cortázar, Oswald de Andrade, Macedonio Fernández y Augusto Monterroso de especialistas en ellos. Además, afirmaba, “[...] siempre consideré este atajo como un signo de libertad creadora y, también, del derecho a seguir el derrotero de la imaginación y no siempre el de ciertas estructuras rigurosas y prefijadas”; y poco más adelante, en este prólogo titulado “Envío”, aseguraba que tenía

[...] la esperanza de que las discordancias en cadena generen (como a veces ocurre en la música) una nueva armonía. Lo cierto es que cuando los temas empezaron a golpear en mi puerta (es una forma de decir que comenzaron a meterse en mi incompatible libreta y en mi compatible ordenador) no les pregunté la procedencia ni el color ni la raza; mucho menos, el género (Benedetti 1990: 13-15).

Me resultan especialmente interesantes estas citas del excelente autor uruguayo porque desmitifican esa obsesión de estudiosos y críticos por delimitar las obras en géneros, algo que sucede sobremanera con el microrrelato que precisamente se caracteriza de modo muy destacado por su hibridez. Ni que decir tiene la cantidad de páginas dedicadas a su denominación y el énfasis puesto en una nomenclatura específica, algo que a escritores y lectores afortunadamente no parece preocupar tanto. Pero no se trata aquí de seguir en esa línea. Vamos a centrarnos en primer lugar en las dos palabras fundamentales que titulan este ensayo, fragmentariedad y tragicómico, para tener después estos conceptos como paradigma en el acercamiento a las obras de dos creadores actuales: el hispano-argentino Andrés Neuman y

la zaragozana Patricia Esteban Erlés. El libro de esta última lo asociaremos con posterioridad al género de terror.

Son numerosos los estudios que asocian el microrrelato a la posmodernidad, caracterizando esta estética por varios rasgos entre los que sobresale “el rechazo al principio de unidad, con la desaparición del sujeto tradicional y la tendencia hacia la fragmentación del orden narrativo” (Epple 2004: 20-21)<sup>1</sup>. En este mismo sentido, Lauro Zavala precisaba que

[...] mientras en la modernidad hay una fragmentación de los espacios y de los textos, aunada a una especie de nostalgia por la totalidad perdida, en cambio la unidad de sentido en el discurso posmoderno es precisamente la fragmentariedad misma, que permite diversas formas de combinatoriedad y resemantización en cada contexto de lectura (Zavala 2004: 88).

El pensamiento de Juan Armando Epple en torno a la fragmentación también converge con las anteriores ideas al enfatizar que supone no solo una falta de jerarquización de las premisas de coherencia textual, e incluso de filiaciones genéricas, sino que además tiene como resultado “[...] una expansión más allá de los límites del texto, del material impreso” (Epple 2000: 11). Lo fragmentario, instaurado desde finales de la década de los setenta, es por tanto seña de identidad de la época y de la estética actual, por ende del microrrelato. Es iluminadora la asociación efectuada por Guillermo Samperio de la caída del muro de Berlín, su descomposición física en fragmentos, con la fragmentación acaecida a los grandes discursos filosóficos, sociales y literarios (Samperio 2004: 67). Se ha repetido innumerables veces que el microrrelato es el género del siglo XXI y precisamente uno de nuestros autores, Andrés Neuman, lo justificaba, entre otras razones (su velocidad de transmisión, o su parentesco visual con el flash), por “su construcción fragmentaria” (Neuman 2001), señal distintiva del mundo contemporáneo.

La tragicomedia es el otro término que encabeza nuestro estudio y en el que nos detendremos. En esta estética de la risa, a la que Schiller denominaba “sátira patética”, “[...] aparecen elementos trágicos y su meta es alcanzar la expresión de lo sublime. Aquí la transición entre lo elevado y lo bajo alcanza su máxima expresión”, señala Luis Beltrán Almería (2011: 58). Víctor Hugo parece ser uno de los grandes defensores de la tragicome-

1 La afirmación, recogida por Juan Armando Epple, es de Francisca Noguerol Jiménez en su artículo “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio” (1996).

dia en su prólogo de 1827 a *Cromwell*, donde define la literatura moderna como “la fusión de lo sublime y lo grotesco” y especifica que “[...] en la creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz” (en Beltrán Almería 2011: 62-63). Si la risa es una manifestación de la alegría y puede traer consigo el supuesto de un mundo feliz, la tragicomedia parece enfrentarse a este enunciado, apunta Luis Beltrán, pues opone lo bajo a lo sublime, lo serio a lo cómico, y tiene como recompensa la verdad. En consecuencia, es posible afirmar que “[c]on la tragicomedia la risa puede ser también elevada” y al sentirse liberada de su reclusión en el mundo de lo bajo, se puede asumir que “[e]s la expresión estética de la libertad” (en Beltrán Almería 2011: 81-82). Libertad de la tragicomedia que se emparenta de modo natural, a nuestro modo de ver, con el microrrelato, pues es un género al que la hibridez y la fragmentación, ya subrayadas, además de la búsqueda —o exigencia— de un lector interactivo le concede un rasgo singularizado por su condición de libre, sin sujeciones a límites estrictos. Menciono, solo de paso, que el sabio profesor Lagmanovich manifestaba que era momento de averiguar el funcionamiento de estos objetos literarios, así se refería a los microrrelatos, y al estudiar la producción minificcional de la escritora Ana María Shua se proponía analizarla en base a dos categorías: la seriedad y el humor (Lagmanovich 2004: 215-224).

## 2. *Hacerse el muerto*

Lo serio y lo humorístico se convierte en la polaridad axial que recorre el último volumen de cuentos y microrrelatos publicado por Andrés Neuman, *Hacerse el muerto* (2011a).<sup>2</sup> Dividido en seis apartados, cada uno reúne cinco cuentos o minificciones que versan sobre una temática variada y en ocasiones compartidas: muerte, relaciones familiares, amor, voz narrativa y literatura. La tragicomedia es, como el propio autor indica, el registro común en el volumen (Neuman 2011b). El título del libro proviene de uno de los microrrelatos que, sin lugar a duda, sintetiza a la perfección la intencionalidad del conjunto, pero además nombra a la sección inicial

2 Ha publicado con anterioridad *El que espera* (2000), *Alumbramiento* (2006), *El último minuto* (2007) y *El fin de la lectura* (cuentos 2000-2010).

que funciona a modo de magnífico umbral. “El fusilado” es la primera microficción y, si reafirmamos que en un volumen de cuentos o minicuentos el primero es fundamental, Neuman ha acertado de pleno. De unas dos páginas de extensión, su intensidad, cualidad reconocida como una de las principales características del género,<sup>3</sup> logra una total significación. En el comienzo se instauro al lector en una situación con algo de anti-clímax, pues ante el reconocimiento de que el personaje se encuentra a punto de ser fusilado, lo que no se esperaría es que los recuerdos de éste se concentren en las diferencias lingüísticas entre él y su abuelo español, que no diría “Preparen” sino “Carguen” (Neuman 2011a: 11). Pero la omnisciencia narrativa traslada con rapidez a Moyano, el protagonista, hacia otras reflexiones: la inverosimilitud de que alguien piense con antelación en la posibilidad de ser fusilado y los pensamientos que recorren el cerebro en esos momentos. Cuando de nuevo se concentra la tensión en el ajusticiamiento y se enfocan esos instantes trágicos y demoledores, emerge con rapidez el humor a través de la broma macabra planificada por el general y secundada por el pelotón: se trata de una escenificación no de un acto real. El pánico experimentado por el personaje contrasta con la enunciación burlona y denigrante, que incluye el argentinismo del hablante y remite, indirectamente, a las disquisiciones del habla del principio: “¡Maricón, llorá, maricón!” (Neuman 2011a: 12). La tragicomedia construida en base a la broma se subraya con el oxímoron final “jadeando, todo muerto” (Neuman 2011a: 13). Es interesante constatar que esta minificción resulta ser un homenaje al escritor argentino Daniel Moyano que padeció este simulacro de fusilamiento (Neuman 2011b).

Un tono lúdico predomina, por el contrario, en “Hacerse el muerto”. El yo narrador indaga en el por qué de su atracción en situarse en esta actitud que a él le resulta placentera, mientras que en su entorno la califican de sádica. Desde esa disposición en la que parecen confluir los contrarios, el protagonista a modo de juego cree conjurar la muerte. En este microrrelato el personaje se erige con claridad en la figura esencial de la tragicomedia: el excéntrico, el denominado *trickster*, es decir, el burlador que rompe las le-

3 Son numerosos los estudios que enfatizan el rasgo de la intensidad, y no el de la extensión, como definitorio del microrrelato. Así lo hacen, por mencionar solo algunos, David Lagmanovich (2005); y Dolores M. Koch (2000).

yes de su mundo.<sup>4</sup> Frente al malestar padecido por todos los que lo rodean, él disfruta de la experiencia burlona de la muerte fingida.

El procedimiento de la sustitución, de la “representación sustituida” que diría David Lagmanovich (2004: 217), hace funcionar “Un suicida risueño”. Desde el mismo título se rompen las expectativas del lector, pues lo que menos se prevé es que la risa se yuxtaponga a la actuación de un suicida. La extensa y minuciosa enumeración de las acciones ejecutadas por el narrador, conducentes al suicidio, se encuentra dinamitada por la visión del contenido inesperado, violador de nuestras suposiciones, su repentino ataque de risa. Lo fragmentario se impone en el texto, no solo por ceñirse con exclusividad al momento del pretendido suicidio, sin proporcionar ningún atisbo de causalidad, sino debido a que el propio narrador se presenta como un ser fragmentado, porque su boca actúa con total independencia. Y desde la fragmentariedad toma impulso la tragicomedia, pues el sentido del humor del protagonista está ceñido a su condición de suicida. La propia expresión discursiva enfatiza la significación: “Dedícate al humor, me sugirió un amigo cuando le conté mi tragedia. Pero a mí las bromas, excepto al suicidarme, no me hacen ninguna gracia” (Neuman 2011a: 20). La sustitución conceptual prevalece hasta el último párrafo donde se continúan efectuando desplazamientos de contenido: el problema que asume la voz narradora es el provocado por la risa y no el del suicidio.

“Estar descalzo” profundiza en la experiencia de pérdida y desvalimiento ante la separación de un ser querido, el padre, en un hospital. La metonimia de los zapatos permite al narrador relatar la sensación de vacío e indefensión vivida de forma descarnada, como puede verse mediante el símil con los desperdicios en la entrega de la bolsa con los zapatos. El lado trágico se impone en esta ocasión, aunque pueda verse un aliento humorístico en la irónica visualización de los pies del padre en la camilla formando una V de victoria. El desenlace ambiguo y el tono lírico de la evocación sobresalen en la construcción de este microrrelato.

La anterior minificción y las que conforman el segundo apartado, “Una silla para alguien”, derivan hacia la esfera de lo poético y elegíaco. Los rasgos autobiográficos que impregnan estas historias saben trascender la inmediatez y situarse en un plano de vivencia universal. Como ha declarado el escritor, no suponen “una amable evasión de la realidad sino la única posible digestión de la realidad” (Neuman 2011b). El espacio hospitalario

---

<sup>4</sup> Utilizo el término propuesto y definido por Luis Beltrán Almería (2011: 35, 36 y 59).

es el escenario de “Madre atrás”, curioso título que otorga circularidad a la estructura narrativa, pues en la conclusión se produce una inversión de papeles y es el hijo el que asume la función parental en el baño al frotar con la esponja a la madre enferma. “Entré” es la anáfora que resalta una y otra vez la incomodidad del yo hablante, que preferiría no acceder a ese espacio ajeno y de extrañamiento, como señala con agudeza en la siguiente comparación: “los hospitales son lo más parecido a una catedral que podemos pisar los descreídos” (Neuman 2011a: 33). La indeterminación de lo que nos puede deparar el futuro, o quizá el destino, se introduce con la evocación del lanzamiento de una moneda, sugeridor de que el efecto final de caída no permite especulaciones, es una resolución clara, a diferencia de la terminación de una enfermedad.

Intensidad elevada a la máxima potencia encontramos en el microrrelato de mayor brevedad del volumen:

Ambigüedad de las paradojas:

Enterramos a mi madre un sábado al mediodía. Hacía un sol espléndido (Neuman 2011a: 37).

La extrañeza de la voz narradora, ya sugerida en el título, se obtiene mediante la yuxtaposición de las dos sucintas frases, tan distintas, y este efecto contundente subraya a la vez la propia desolación: ¿cómo es posible que luzca el sol al mismo tiempo que el ser querido está siendo sepultado, destinado a desaparecer para siempre, a no ver nunca más esa luz solar? Y además, que esto suceda en sábado, un día de connotaciones festivas. Parecería más lógico que la naturaleza sintonizara con el dolor humano, es factible inferir. Pero la síntesis extrema de esta minificción admite otras interpretaciones, como ha manifestado el autor. Es posible que haga alusión al hecho de la perplejidad que supone comprobar que la vida sigue su curso; o bien se puede pensar que esta misma constatación suponga un consuelo (Neuman 2011c).

El ámbito de lo onírico enmarca las tres ficciones restantes dedicadas a la madre. El tono grave se impone sobre cualquier otro aspecto. Aunque no falta un matiz gozoso al comparar las conductas dispares de hijo y madre frente a lo erróneo; abochornado aquel, complacida esta en “Madre música”, cuyo final sentencia derivando hacia un profundo lirismo: “El tiempo nos deja huérfanos. La música nos adopta” (Neuman 2011a: 39). O la chispa hilarante que proporciona la indecisión sobre la gorra verde en el diálogo imaginario entre los dos en “Una silla para alguien”.

Afirmaba Luis Britto García que “[p]or la ley de la paradoja sólo lo mínimo puede hacernos comprender lo desmesurado” (2005: 25). Así sucede con “Sinopsis del hogar”:

Amo a mi hermana.  
Mi hermana ama a mi padre.  
Mi madre amó a mi padre.  
Mi padre no ama a nadie (Neuman 2011a: 59).

El complejo entramado familiar queda reflejado en este cúmulo de insatisfacciones que dibujan la antítesis de lo que sería un hogar tradicional con sus miembros bien avenidos. Resalta con claridad el egoísmo de la figura paterna, pero la elipsis extrema deja abierto un sinfín de posibilidades en cuanto al devenir de los acontecimientos. La grafía contribuye a realzar la segmentación, aunque también, a través de la aliteración y repetición de vocablos, evoca los ejercicios infantiles de caligrafía y proporciona así un ambiente de distensión.

La tragicomedia que recorre el volumen se decanta hacia el lado humorístico en el apartado “Bésame, Platón”. “Las cosas que no hacemos”, el primero de esta sección, rompe con las expectativas del amor romántico tradicional. Los amantes disfrutan al no realizar todo aquello que habían planificado. Se produce en la construcción de este microrrelato una nueva sustitución de lo esperado por lo inesperado. La satisfacción total proviene del incumplimiento de los propósitos planteados. Por otra parte, el sentido dislocado es el mecanismo dominante en el título “Bésame, Platón”, marcado por una escritura plenamente lúdica, donde prima el malicioso doble sentido del que hablaba Raúl Brasca (2000: 7). Las nociones platónicas, aristotélicas, kantianas y heideggerianas sustentan la narración de las relaciones amorosas del narrador y su mujer, y mediante la dislocación semántica del lenguaje los términos filosóficos de potencia, acto, caverna o banquete, entre muchos otros, adquieren un sentido erótico total.

“Vidas instantáneas” sobresale en este grupo, tanto por su contenido como por su forma. Compuesto por una serie de detalles o fractales, acuñando la nomenclatura de Lauro Zavala (2005: 371-372),<sup>5</sup> ejemplifica a la perfección la fragmentariedad que venimos exponiendo. El formato del anuncio por palabras utilizado por el autor supone “un ejercicio supremo

5 Al hablar de estas series de fractales creo oportuno mencionar también el cuento titulado “Caprichos”, integrado por una serie de detalles o fractales donde predominan rasgos genéricos dramáticos, en el volumen de Javier Sáez de Ibarra (2009).

de micronarrativa” (Neuman 2011c), como el mismo ha declarado, y teniendo en cuenta esa línea de referencialidad, la temática de la búsqueda de amor o compañía es el hilo común compartido en la serie. La carcajada estalla con naturalidad al leer algunas de estas descripciones de individuos y sus distintos deseos, imbuidos de ocultación y contradicción en algunos casos, pero que siempre dejan entrever un boceto de autorretrato. Por ejemplo, los siguientes:

Argentino emigrado, locuaz, pintón, taxista provisional, con teoría política propia, desea interlocutora competente.

Jacinto, cariñoso, divertido, lleno de curiosidad, 81 añitos, busca relación estable con mujer similar que tenga toda la vida por delante (Neuman 2011a: 79).

En los cinco monólogos del volumen, magnífico ejercicio de adaptación de voces narrativas y homenaje singular a la oralidad —señalemos que en el “Tercer dodecálogo de un cuentista” (en el “Apéndice para curiosos”) se reconoce que “[t]odo cuento es oral en primer o segundo grado” (Neuman 2011a: 136)— la tragicomedia se colma de altibajos. La soledad de la protagonista del “Monólogo de la mirona”, expresada a la perfección a través del *leitmotiv* “a mí nunca me pasa nada”, viene salpicada, no obstante, con detalles de humor. Una jocosidad sarcástica prevalece en el soliloquio del aduanero para mostrar su intransigencia manifiesta, plagada de sentimientos racistas; parlamento este en el que se logra una expresividad verbal auténtica con la inclusión de la coletilla “sabes” (traducción de la voz inglesa *you know*). En el desenlace, la insensibilidad del agente se transmuta en su contra en forma de incomunicación e incomprensión en su entorno familiar. Ambas minificciones son fáciles de contraponer al verdadero drama presentado en el “Monólogo del monstruo”, donde el narrador desea encontrar una justificación racional, a través de una óptica distorsionada, a lo irracional: la matanza de un niño.

El último apartado del libro enfoca de modo más directo una temática literaria y estética. En el microrrelato “Policial cubista”, inmerso en el absurdo desde el título, el yo narrador se vale de un vocabulario con predominio geométrico —derivado del cubismo al que alude— para describir su propio asesinato. La referencialidad shakesperiana de la frase final, “He ahí la cuestión” (Neuman 2011a: 121), asociada a la lámpara resulta peregrina y no hace sino elevar a un nivel de paroxismo lo absurdo de la enunciación discursiva.



“Principio y fin del léxico” parece un título idóneo para clausurar este conjunto narrativo. La desrealización es el procedimiento utilizado en este texto donde la palabra, elemento imprescindible en la expresión humana y en el quehacer literario, se desvanece instantáneamente cada domingo, al despertar de la siesta el protagonista y encontrarse en una fase anterior al lenguaje: “Arístides se levantaba y decía ‘tra’, ‘cri’, ‘plu’ o incluso ‘tpme’ [...]”. Lo que decía Arístides, y lo expresaba bien claro, era ‘fte’, ‘cnac’, ‘bld’” (Neuman 2011a: 131). En este microrrelato es muy significativo constatar que la pérdida momentánea del léxico por parte del personaje le hace feliz. Ese posicionamiento casi infantil, previo a la conceptualización de la realidad, podría interpretarse como el punto de partida de la actividad creadora, en general gozosa, pues desde la omnisciencia narrativa se afirma que “era desmesuradamente feliz sintiendo que tenía todo el lenguaje por delante” (Neuman 2011a: 131). También este júbilo experimentado, anterior al habla, apuntaría a la capacidad de comunicación desde una perspectiva nueva y liberadora.

### 3. Casa de muñecas

Patricia Esteban Erlés es una escritora que ha apostado de forma decidida por el cuento. Ha publicado hasta la fecha tres volúmenes: *Manderley en venta* (2008), *Abierto para fantoches* (2008) y *Azul ruso* (2010). Con *Casa de muñecas* (2012) se adentra por primera vez en el mundo del microrrelato. Es este un libro singular, pues viene ilustrado con los dibujos de Sara Morante. Fue ella quien al leer algunas de estas minificciones propuso a la autora representarlas visualmente, porque “[...] escribe mis dibujos. Sus escritos son mis ilustraciones con palabras” (Valdovín 2012)<sup>6</sup>. Es oportuno subrayar la interacción entre imágenes y escritura en la construcción de estas ficciones. Esteban Erlés ha manifestado que la inspiración para varias

6 Según se comentó en la presentación del libro en Madrid, el 26 de septiembre de 2012, el proyecto surgió a partir del dibujo que realizó para el microrrelato “Niñas novias”, entonces se decidió que podría ser un libro ilustrado. Es interesante señalar la interacción que se da entre microrrelatos y dibujos, José María Merino publicó en el año 2004 el volumen *Cuentos del libro de la noche*, donde cada microrrelato va acompañado por una imagen. En relación a este volumen de Merino, remito al capítulo “Una narrativa visual: *Cuentos del libro de la noche*, de José María Merino”, en Ángeles Encinar, *Seguendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*, Villeurbanne (Lyon), Orbis Tertius, 2015, pp. 139-156.

de ellas fueron algunos diseños de Alexander McQueen. Habría que hablar, por tanto, de un procedimiento de écfrasis, donde a partir de lo visual se desarrolla un texto narrativo en el caso de la escritora aragonesa; para observar en una segunda fase el recurso de la hipotiposis, el movimiento de transposición del lenguaje a las imágenes efectuado por la artista santanderina Sara Morante. Lo cierto es que ficciones y dibujos dialogan, se apoyan mutuamente y a veces estas imágenes añaden otros significados.

La fragmentación y la tragicomedia también están muy presentes en este libro, pero esta última no es exclusiva. El género fantástico y el de terror se entrecruzan de modo recurrente, y así se muestran lo ilógico y lo siniestro dentro de un ámbito cotidiano, que por eso mismo produce mayor espanto. Humor y seriedad, amor y odio, vida y muerte, bondad y maldad, lo tierno y lo siniestro son las dualidades a partir de las que se construyen las distintas historias de estos personajes que pasan por diferentes etapas, desde la niñez a la edad adulta.

Hay que notar desde el principio que *Casa de muñecas* tiene un origen totalmente fragmentario. La autora fue publicando diariamente, a través de Facebook, un microrrelato y con posterioridad le surgió la idea del conjunto. Se puede hablar de un ciclo de minificciones, de una serie de “detalles o fractales”, pues cada uno de estos segmentos forma parte de la unidad global y es en ella donde encuentra plena significación. El libro está estructurado en diez apartados, diez posibles estancias de una casa de muñecas en la que se incluyen una cripta y los exteriores, y cada uno de ellos contiene diez microrrelatos. Estructura lúdica inicial que viene reforzada por el plano dibujado de la casa y por una “Hoja de ruta” con tres posibles opciones, suponiendo esto un claro marco “circumtextual” para situar estas narraciones.<sup>7</sup> En cada uno de los tres trayectos se alerta a un tú, la protagonista-narrataria, y en un segundo plano al lector, de la presencia de fantasmas, de espectros, conciencias ensangrentadas o ataúdes: el género de lo fantástico y de terror queda instaurado. Se puede admitir que la elección de este modo ficticio, además de producir el escalofrío o el pavor, supone una especie de catarsis; “[...] la ensoñación del horror es en sí misma un desahogo y una incisión”, afirmaba Stephen King, y proponía que se inventan horrores ficticios para ayudar a soportar los reales.<sup>8</sup>

7 Utilizo el término “*circumtextual frame*” propuesto por Ian Reed (1989: 300).

8 Véase el “Prólogo” a Rómar/Mazo Agüero (2011).

“Cuarto de juguetes” es la primera sección, donde queda establecida la perversa relación entre los distintos personajes y las muñecas que habitan estos espacios y su propietaria. De primeras maestras o traidoras se las tilda en estos microrrelatos entre los que destacamos, por su dimensión tragicómica, “Killer Barbies”. La narradora se confiesa una “asesina en serie”, porque disfruta “liquidando” a las barbies de sus amigas al menor descuido de estas, y tal y como se especifica lo hace con alevosía, mirando sus “ojos azul azafata mientras tiraba hacia arriba de la cabellera rubio platino” (Esteban Erlés 2012: 29). De esta manera, convierte en monstruosas a las que no duda en calificar de “zorras”. Pero el lado cómico se impone en la historia al conocer que estos actos se realizan a instancia de una Nancy —aquella famosa muñeca de fabricación española creada en 1968— que “pasada de peso y en camión de española de provincias” (Esteban Erlés 2012: 29) impone este castigo ejemplar a sus rivales. La ilustración de Sara Morante combina a la perfección los dos polos de esta minificción: en el centro la rechoncha y satisfecha protagonista al lado de su cómplice, la Nancy española al máximo con su mantilla y sus medias a juego; y en la franja superior las barbies, todas menos una fragmentadas, colgadas sus cabezas con ganchos, a modo de jamones, con el dibujo de unas tijeras y un hacha presidiendo su alineación. La fusión entre imágenes y texto es evidente en este caso; se puede hablar de un “lenguaje visible”<sup>9</sup> al apreciar la representación efectuada por la artista, integradora de aspectos serios y humorísticos.

En “Rosebud”, título que remite a la conocida película de Orson Welles *Ciudadano Kane*, y en consecuencia al tema de la infancia infeliz, se infunde el terror al conocer el comportamiento de la protagonista, capaz de enerrar a sus mejores amigas en un bibelot y observar su espanto cuando agita el adorno transformado en horrible artilugio. El dibujo condensa de modo magistral la mirada perversa de la narradora al contemplar la angustia de sus antiguas camaradas en su confinamiento. Precisamente, el tema de la ansiedad sin posibilidad de escapatoria junto con el miedo a la muerte, el deterioro y la reclusión son los que predominan en este género de terror (Baldick 1992; Pratz 1986: 20). La crueldad también se escenifica con claridad en el juego macabro que se relata en “Intimidad con el muñeco”: “Jugamos. Yo le arranco sus ojos azules y los coloco en la palma de mi mano, como si fueran canicas. Él me cuenta qué ve” (Esteban Erlés 2012: 26).

9 Utilizo la traducción de *visible language*, expresión a la que se refiere W.J.T. Mitchell (1994: 111).

Incendios, muerte, ahogados y ahorcados pueblan las historias que componen “Dormitorio infantil”. Por ejemplo, lo siniestro domina en “Manderley en llamas”, ficción asimismo de reminiscencias fílmicas, donde destaca, como en la película de Hitchcock, la tensión y el *suspense*, en este caso ante el fuego que destruye la casa de muñecas y termina carbonizando a su única inquilina que aparece ahorcada. El miedo provocado por la aparición de los muertos está en primer plano en “La niña sin madre”, cuyo desarrollo narrativo deja entrever también la frialdad de la orfandad y su semejanza con el sentimiento de parecer un muerto en vida. Un desplazamiento de las expectativas se experimenta en “La otra orilla”, pues el abandono y la soledad prevalecen en la vida de la protagonista y la hacen pensar en el ahogamiento como la orilla deseada. Por otro lado, el procedimiento del sentido dislocado funciona en el microrrelato “La niña obediente”. El deseo de la madre de que su hija no crezca se lleva a las últimas consecuencias y el título se erige en motivo recurrente hasta alcanzar el límite: el máximo de la obediencia supuesta lleva a la niña a dejarse morir, e incluso a aceptar la costumbre decimonónica de ser fotografiada *post mortem*.

Lo cómico invade, sin embargo, el apartado dedicado al “Dormitorio principal”. Se puede comprobar con el tono divertido y lúdico del microrrelato que lo inicia:

#### Farsa veneciana

La primera vez que nos vimos fingimos que era la primera vez que nos vimos. Nadie más, aparte de nosotros, lo notó (Esteban Erlés 2012: 53).

La pérdida de identidad, la suplantación y la otredad son temáticas predominantes, vividas en ocasiones con horror, pero sin abandonar un matiz humorístico. De nuevo, el sentido dislocado se constituye en el recurso elegido en alguna de las historias. “Pedazos de amor” se fundamenta en la frase hecha “perder la cabeza por alguien”, y así la protagonista vive la amputación de diferentes partes de su cuerpo con alegría inesperada, desplazando lo macabro del foco principal al solicitar que sus despojos vayan en una caja “envuelta en un bonito papel de regalo, azul, a poder ser” (Esteban Erlés 2012: 54). Lo fantástico también enmarca estas minificciones que se inclinan sin ninguna duda hacia el lado del humor. Veamos dos casos de gran intensidad y brevedad:

### Multitud

El fantasma de mi primera mujer ronda la cama donde duermo cada noche con mi segunda mujer. A ninguno de los tres parece disgustarnos mucho (Esteban Erlés 2012: 61).

### Cineclub

Nos gusta filmar películas pornográficas en nuestro dormitorio. Como cuando estábamos vivos (Esteban Erlés 2012: 65).

El dibujo que acompaña a este microrrelato subraya el aspecto humorístico. Los rostros humanos alegres y el torso de mujer con un pezón realzado, medio oculto por una estrella roja, vienen superpuestos a las calaveras que parecen sonreír, y una de ellas acerca su boca al pezón negro de la otra. Los dos únicos colores utilizados en todos los dibujos del libro, el rojo y el magenta, adquieren en esta lámina mayor representatividad, pues esa mínima tonalidad —la estrella roja— resalta el aspecto erótico que continúa destacando en esa pareja de muertos.

En el recorrido por el cuarto de baño abundan los espejos y sus múltiples reflejos, rechazados en más de una ocasión, ya que proyectan imágenes negativas que no se quieren asumir. Así se manifiesta en “Espejo impertinente”: “Tú no eres la del espejo, eres aquella que la del espejo no quiere ser” (Esteban Erlés 2012: 71). La ilustración de Sara Morante, una calavera coloreada enfrentada al rostro algo turbado de una mujer, proporciona una de las posibles lecturas: la aversión a la muerte del ser humano a pesar de saber que es un destino común.

Muy representativa resulta asimismo la visualización del microrrelato “Toilette”. El fuego, que arrasa la casa y los árboles alojados en la cabellera de una cabeza femenina, alude a la destrucción de una fuerte imaginación causante probablemente de más de una contrariedad, y realza la significación de la frase hecha en la que se fundamenta la minificción: tener la cabeza llena de pájaros. Las conexiones establecidas entre imagen y texto aportan aquí mayor información y claridad al lector. La expresión de tranquilidad, o resignación, del rostro femenino refuerza la idea del incendio provocado por ella misma. Como se ha sugerido al estudiar los textos ilustrados, no se trata de comparar los modos de expresión de cada uno sino de ver el conjunto de relaciones presentadas, que pueden ser distintas de las de similitud y analogía (Mitchell 1994: 89-90).

Si bien no se nombra directamente al espejo en “Otra”, su presencia es ineludible en la enumeración de resultados obtenidos en el físico de la protagonista a través de la cirugía estética. En esta minificción la tragicomedia se manifiesta con plenitud y eficacia en la conclusión mediante el cambio de persona narrativa, que subraya el tema de la pérdida de identidad ya anunciado en el título: “Salen juntos, beben y se divierten, él y ella. Yo me echo mucho de menos” (Esteban Erlés 2012: 72).

La muerte, la soledad y el abandono son motivos recurrentes en el apartado del salón comedor. Diferentes visiones y perspectivas frente a los acontecimientos se ejemplifican en el microcosmos creado en *Palacio de muñecas*. La personificación del piano en “Partitura” sirve para realzar el dolor experimentado por la pérdida de un ser querido. El absurdo elevado al grado de paroxismo es el procedimiento utilizado en “Asado de domingo”, donde la abuela se convierte en producto comestible de supervivencia. Y el miedo a la muerte se expone de forma sarcástica, maximizando la concisión y la complicidad, en “Primer plato”: “Poco después llegó la muerte. Todos la vimos trepar por tu pelo, pero bajamos los ojos y seguimos comiendo. Rezando en voz baja para que se conformara contigo” (Esteban Erlés 2012: 97).

Lo macabro y lo siniestro acampan tranquilamente en varias de las historias que conforman el capítulo de la cocina, pero estas vivencias vienen siempre impregnadas de una dosis de humor suficiente, que se plasmará en la asociación de la sorpresa y el espanto con la risa. Sucede de este modo con el intenso “Carne fresca”, cuyo título es imprescindible para alcanzar una significación completa: “Me gusta abrir el frigorífico y que tú estés ahí” (Esteban Erlés 2012: 104).

También se constata un equilibrio de elementos tragicómicos en “Centrifugado”. Desde el inicio se instaura el absurdo: la cabeza del amante comparte lavadora con una colada de bragas viejas. Las frases centrales del microrrelato aportan los rasgos macabros con la descripción del enfrenamiento de la mirada de la protagonista y la de aquel, con “sus ojos de ahogado iracundo anegados de jabón” (Esteban Erlés 2012: 111), mientras le asegura que el enfado se le pasará pronto; y serán ya las acciones conclusivas las portadoras de humor, al especificar que pondrá algo más de suavizante y extenderá el tiempo del centrifugado. Es esta microficción un ejemplo excepcional del modo en que la autora combina aspectos humorísticos y trágicos, que adquieren mayor expresividad al situarlos en el paradigma del absurdo, de lo macabro o del terror.

Es lógico que en el apartado de la biblioteca el procedimiento más utilizado por Patricia Esteban Erlés sea la referencialidad. Varias historias dialogan con los cuentos infantiles; así en “Simulacro” se parodia con originalidad, en un contexto psiquiátrico, a la madrastra de Blancanieves, y en “Princesas ranas” la inversión del sexo de las protagonistas sirve para enfatizar con mayor sentido del humor el desdén de los narradores masculinos. Un lector cómplice, conocedor de la obra de Juan José Arreola y Luis Mateo Díez, disfrutará más de los homenajes que la autora hace en “Fantasma” y “Elección de vestuario” a los respectivos escritores. En el primer título, la frase inicial hace claramente identificable la parodia textual del famoso “Cuento de horror” del mexicano (el único cambio se produce en el sujeto: “El hombre que amé se ha convertido en fantasma”, se dice aquí), dejando ver en la conclusión la sutil y humorística venganza de la narradora: “Me gusta ponerle mucho suavizante, plancharlo al vapor y usarlo como sábana bajera las noches que tengo una cita prometedora” (Esteban Erlés 2012: 117). En el segundo, la referencia intertextual es “La carta” del autor leonés; en ambos microrrelatos se imponen la ironía y la paradoja propuestas por las voces narradoras, que parecen no encontrar las condiciones idóneas para cometer el suicidio. No podía faltar entre estos homenajes uno a Augusto Monterroso, autor del microrrelato más difundido. El título de esta minificción referencial, “Mascota”, enfatiza su tono lúdico, incrementado con un desarrollo narrativo más extenso y enredado hasta llegar a la parodia final.

“Desván de los monstruos”, “Cripta” y “Exteriores” son las tres últimas secciones que remiten en principio a espacios aledaños, y sin embargo tienen igual importancia en este ciclo de minificciones. Estos lugares resultan ser un escenario perfecto para las historias de fantasmas, seres monstruosos y muertos, y por ello el miedo y el terror siguen recorriéndolas. La ficción gótica, de la que este libro es deudor, ha tenido estos parajes como símbolo de la decadencia, degeneración, descomposición y muerte. Y en esta línea, plagada de angustias y amenazas, se sitúan los personajes de “Seis dedos”, “Invisibilidad”, “Tierra en los ojos” y “Toc”, por citar solo algunos microrrelatos, cuya temática profundiza en la incapacidad de admitir lo deforme o a los seres débiles, en el deseo de venganza y de traición, o en el pavor experimentado frente a la muerte. Pero no hay que olvidar el polo del humor, siempre presente en este recorrido a *Casa de muñecas*, y también se pueden encontrar destellos cómicos en estas nuevas estancias. “El resplandor” resulta ser una buena muestra. Junto al terror psicológico,

evocado por el título homónimo de la película de Stanley Kubrick y el propio argumento de la minificción, aparecen detalles jocosos. El abandono perpetrado y renovado anualmente contra las dos huérfanas protagonistas se justifica con la antítesis del comienzo: “Éramos temibles, éramos adorables” (Esteban Erlés 2012: 139). A partir de esta afirmación se asume con naturalidad la adopción y la posterior devolución de las jóvenes a su lugar de origen, desplazando en parte el humor a la tragedia gracias a los símiles del lenguaje: “como si fuésemos dos lamparitas de noche” y “vestidas de azul como los caramelos de anís” (Esteban Erlés 2012: 139). En el final se vuelven a contrastar las dos actitudes, de aceptación y rechazo, mediante el regalo ofrecido: “algunos juguetes a modo de ajuar funerario” (Esteban Erlés 2012: 139). El dibujo también hace evidente la alusión fílmica con la representación de unas gemelas, con rostros que expresan en cierta medida placidez —contribuye a ello el hecho de que parecen estar cogidas de la mano—, y por encima de ellas una mujer vestida de modo formal, portadora de dos maletas idénticas, es quien parece controlar sus destinos. Imágenes y palabras aúnan fuerzas y potencian una impresión surrealista.

Al establecer relaciones entre ilustraciones y escritura se ha hablado, por un lado, del “lenguaje del arte”, o de la “lingüística de la imagen”, que describiría su sintaxis y su semántica, es decir, de la iconografía; y por otro lado, de la noción de “lenguaje visible”, a la que ya hemos hecho referencia, que implica al discurso de la pintura y de la visión en nuestra interpretación de la expresión verbal. Tanto una denominación como la otra abordan diversos temas: la representación de los objetos, la descripción de las escenas, la construcción de figuras y la configuración de textos en determinados modelos formales. Una iconología del texto tiene que considerar también, según Mitchell, el problema de la respuesta del lector, el derecho o la exigencia de que algunos lectores visualicen y de que algunos textos animen o desanimen a la formación de imágenes mentales (Mitchell 1994: 111-112). Sara Morante ha proporcionado a los lectores de *Casa de muñecas* su visualización de algunas de estas ficciones, incitándoles y provocándoles a la creación de muchas otras posibles representaciones imaginarias.

Para concluir, queremos subrayar que *Hacerse el muerto* y *Casa de muñecas* son dos volúmenes de microrrelatos de absoluta contemporaneidad. Tramas, asuntos y personajes remiten a una temática que afecta al ser humano actual: la soledad, el miedo (o terror) y la incompreensión frente a la muerte, el complejo entramado de las relaciones personales y familiares, el amor y la búsqueda de identidad, entre otros. Estas vivencias se han expe-



rimentado de forma muy diversa, pero siempre han fluctuado a lo largo de un eje cuyos extremos opuestos son el humor y la seriedad, de ahí que la tragicomedia haya sido la estética sobresaliente. De la fragmentación ha hablado la elección del microrrelato como estructura formal y, sin ninguna duda, este imperio de lo fragmentario se ha constituido en un perfecto reflejo de la vida y del mundo contemporáneos, enfocados en ambos libros desde la poderosa perspectiva de la invención literaria.

## Bibliografía

- BALDICK, Chris (ed.) (1992): *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2011): *Anatomía de la risa*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)/Universidad de Sonora.
- BENEDETTI, Mario (1990): *Despistes y franquezas*. Madrid: Alfaguara.
- BRASCA, Raúl (2000): "Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento". En: *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, 1, pp. 3-10. <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=251](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251)> (30.06.2015).
- BRITTO GARCÍA, Luis (2005): "Maximanual del minicuento". En: *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, 11, pp. 25-28. <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=241](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=241)> (30.06.2015).
- EPPEL, Juan Armando (2000): "Novela fragmentada y micro-relato". En: *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, 1, pp. 11-19. <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=251](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251)> (30.06.2015).
- \_\_\_\_ (2004): "La minificción y la crítica". En: Noguero Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-24.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2012): *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- KOCH, Dolores M. (2000): "Retorno al micro-relato: algunas consideraciones". En: *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, 1, pp. 20-31. <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=251](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251)> (30.06.2015).
- LAGMANOVICH, David (2004): "Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua". En: Noguero Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 215-224.
- \_\_\_\_ (2005): "Introducción. El microrrelato en nuestra cultura". En: Lagmanovich, David (ed.): *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 9-33.
- MITCHELL, W.J.T. (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

- NEUMAN, Andrés (2001): "El escritor es al mismo tiempo *voyeur* y exhibicionista". En: *elcultural.com*, 14.11.2001. <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/1241/Andres\\_Neuman](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/1241/Andres_Neuman)> (03.01.2013).
- \_\_\_\_ (2011a): *Hacerse el muerto*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_ (2011b): "Andrés Neuman publica 'Hacerse el muerto' un libro de cuentos sobre la muerte y el amor". En: *rtve.es*, 14.10.2011. <<http://www.rtve.es/noticias/20111014/andres-neumann-publica-hacerse-muerto-libro-cuentos-tragicomicos-sobre-muerte-amor/468281.shtml>> (03.01.2013).
- \_\_\_\_ (2011c): "Entrevista con Antón Castro sobre 'Hacerse el muerto'". En: *Blog de Antón Castro*, 21.11.2011. <<http://antoncastro.blogia.com/2011/112103-andres-neuman-una-entrevista-sobre-hacerse-el-muerto-.php>> (03.01.2013).
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1996): "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio". En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, pp. 49-66.
- \_\_\_\_ (ed.) (2004): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PRATZ, Mario (1986): "Introductory Essay". En: *Three Gothic Novels*. Suffolk: Bungay.
- REED, Ian (1989): "Destabilizing Frames for Story". En: Lohafer, Susan/Clarey, Jo Ellyn (eds.): *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge/London: Louisiana State University Press, pp. 299-309.
- RÓMAR, Antonio/MAZO AGÜERO, Pablo (eds.) (2011): *Aquelarre. Antología del cuento de terror español actual*. Madrid: Salto de Página.
- SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009): *Mirar al agua*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 159-163.
- SAMPERIO, Guillermo (2004): "La ficción breve". En: Nogueroles Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 65-69.
- VALDOVÍN, María (2012): "Las casas de muñecas siempre me han intrigado". En: *El Periódico de Aragón*, 15.09.2012. <[http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/las-casas-de-munecas-siempre-me-han-intrigado-\\_790405.html](http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/las-casas-de-munecas-siempre-me-han-intrigado-_790405.html)> (03.01.2013).
- ZAVALA, Lauro (2004): "Las fronteras de la minificción". En: Nogueroles Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 87-92.
- \_\_\_\_ (2005): "Para estudiar las series de narrativa breve". En: *Anuario de Investigación*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, pp. 354-375.